

La praxis arquitectónica: un desafío cultural permanente

Josep Muntañola

En dos artículos anteriores¹ indicaba la ambigüedad de la práctica y teoría arquitectónicas y su «doble juego» (o falsa conciencia) entre una ambigüedad que se desea y que se usa voluntariamente y una ambigüedad que no se desea sino que se esconde bajo la primera. En este tercer artículo quiero reflejar esta ambigüedad de la teoría arquitectónica y de su «praxis» (o de su puesta en práctica), dentro de los límites de la cultura científica y artística actual.

Fenomenología, Estructuralismo y Semiología

En 1973, las ciencias y las artes no son ya las de 1873, ni siquiera las de 1963: la cultura se está convirtiendo en una explosión de sensaciones y conocimientos nuevos. Los tres campos epistemológicos —y filosóficos— de la fenomenología,² el estructuralismo³ y la semiología⁴ han entrado en «diálogo» con las ciencias exactas, las ciencias experimentales y naturales, y las ciencias sociales. Ningún campo científico —ni artístico— se ha podido librar del desafío fenomenológico, estructuralista o semiológico, cuando no de un ataque masivo y simultáneo de los tres. En este diálogo, las ciencias han conseguido «la parte del león», si bien no puede nunca olvidarse que las acti-

tudes filosóficas de base han constituido un aspecto insustituible en la evolución de las ciencias y de las artes.

A lo largo de este proceso, la arquitectura está siendo a la vez «el hijo pródigo» y «el garbano negro» de la familia. El «hijo pródigo» porque siempre se usa la arquitectura como modelo último de la sutileza y eficacia de cualquier ciencia; el «garbano negro» porque esta última prueba resulta siempre un medio éxito —o un medio fracaso—, ya que el hecho arquitectónico resulta ser demasiado complejo tanto para las filosofías como para las ciencias. Los arquitectos pueden, pues, dormir tranquilos.

Manipulación, Participación y Comunicación

Sin embargo, la tranquilidad de los arquitectos está siendo socavada por una invasión tenaz de ciencias, artes y filosofías. Entre 1963 y 1966, Alexander,⁵ Portas,⁶ Eco,⁷ y Rubert de Ventós,⁸ como ejemplos, y cada cual desde su propio punto de vista, trataban de romper el mito de una arquitectura «virgen», creada espontáneamente gracias al genio del «artista» ausente de un medio ambiente real y preciso. La postura de una «arquitectura de la arquitectura» (o metaarquitectura), empezaba a ser posible no tan sólo como conjunto de «normas estilísticas», sino como explicación del porqué de una normativa u otra en el diseño arquitectónico. También en 1963,⁹ Sostres, desde su cátedra en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, ya indicaba tímidamente y con acierto que el «Stijl» holandés había sido, desde Van Doesburg, el auténtico origen de la arquitectura moderna. Origen un tanto olvidado por la historia, en parte debido al aislamiento que produce una lengua minoritaria como el «flamenco». La auténtica base cultural de «la arquitectura de la arquitectura» hay que buscarla en Spinoza,¹⁰ del cual Van Doesburg —padre cultural de la Bauhaus y no sólo Gropius— extrajo sus concepciones arquitectónicas. Spinoza fue ya un lejano antecesor de lo que llamamos hoy epistemología genética.

Todo ello ha sido una pura preparación hacia una utopía cultural y política a la que estamos abocados hoy: a una síntesis entre filosofía, ciencia y política mediante unos modelos de construcción o de reconstrucción de la realidad (o de transformación de la realidad). O, si se quiere, a una «proxología» como la llama Maldonado.¹¹ Estamos, o hemos estado, en una época de síntesis cultural, como reflejan las últimas obras de Alexander,¹² Portas,¹³ Eco¹⁴ y Rubert,¹⁵ y como reflejan las últimas obras de matemáticos, biólogos, antropólogos, etc. Una vez más, la arquitectura, y el urbanismo y la ecología, desempeñan el papel de actores especializados en esta etapa de síntesis, y, una vez más también, solamente una parte ínfima del diseño expresa esta transformación, dada la inercia político-estética existente, y dado el control constante de los propietarios del capital sobre la producción de edificios.

La consecuencia más importante de esta utopía cultural está siendo el análisis de la naturaleza sicosocial del diseño arquitectónico. Me explicaré. Las estructuras que rigen el proceso de diseño tienen una naturaleza muy especial que las distingue tanto de las estructuras sociales (estructuras de parentesco, por ejemplo) como de las estructuras físicas (teorías de la entropía, etc.). Esta naturaleza tiene su origen en su «localismo». La arquitectura es, ha sido y será siempre un «lugar»,¹⁶ y por ello no puede cotejarse sin más con las teorías cibernéticas, antropológicas, económicas o lingüísticas. Dicho de otra manera: la arquitectura no es ni manipulación (entre objetos físicos), ni participación (política o estética entre personas), ni comunicación (uso de sistemas significativos con código establecido de antemano), sino

que es el resultado «localizado» de la existencia simultánea de procesos manipulativos, participativos y comunicativos. Otro ejemplo de resultado local es, por ejemplo, el cuerpo humano, del cual la arquitectura es como el molde «en negativo». De ahí, que las ciencias epistemológicas estén teniendo un buen impacto en el diseño arquitectónico; esto se debe a que la epistemología es la ciencia (y el arte) del origen de los localismos, o de los localismos a secas, porque no hay localismo sin proceso genético previo. Las estructuras comunes a diferentes localismos conformarán una teoría de la arquitectura en el caso de los edificios, y una teoría sicoepistemológica (Piaget) en el caso de los cuerpos humanos. La síntesis cultural que anunciaba toma como paradigma básico las relaciones sujeto-medio ambiente, aunque la diferencia esencial con respecto a épocas anteriores es la mayor «artificialidad» de nuestro actual medio ambiente sociofísico, que no por ello es un medio ambiente menos «natural» para los niños que nacen hoy.

«Erase una vez un lugar cuyo nombre no recuerdo...»

Los cuentos de nuestra infancia no se equivocaban en dar al «lugar» el primer lugar del cuento, ni siquiera en olvidarlo con el fin de poder hablar, ya que entre el hablar y el lugar existe una sutil contraposición. Hablar exige generalizar cuerpos y lugares, y por lo tanto olvidar desde dónde hablamos «localmente». Esto ocurre cotidianamente cuando queremos ordenar los muebles en una habitación entre dos personas; tras las discusiones de rigor, todo acaba en un silencioso y sucesivo cambiarse de lugar diciendo: «Ves, así está mejor», o «Míralo desde allí», etc.

¿Estará condenada la arquitectura en sí a ser silenciosa? De acuerdo con los actuales estudios antropológicos¹⁸ y psicológicos,¹⁹ el hablar y el habitar evoluciona paralelamente tanto a nivel biográfico individual como a nivel histórico colectivo, y precisamente es la ruptura esquizofrénica entre ambos crecimientos —como denuncia Heidegger²⁰—, lo que provoca la «locura» entre cuerpos y lugares (*Locus* en latín viene de lugar cerrado o local). Una teoría de la locura y una teoría de la arquitectura están muy cerca la una de la otra, y esto ya está ocurriendo por muy chocante que parezca.²¹

¿Vender la tierra! ¿Y por qué no el mar, el cielo o las estrellas?

(jefe sioux, indioamericano)

La asombrada crítica del jefe indioamericano ante las costumbres depravadas del hombre

1. Ver «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», números 95 y 96.
2. Husserl es, para mí, el padre de la fenomenología.
3. Me refiero aquí de forma especial al estructuralismo antropológico a lo Levi-Strauss.
4. Ver, por ejemplo, la labor importante de U. Eco.
5. «Notas Sobre la Síntesis de la Forma» (original 1965).
6. «A Arquitectura para Hoje» (1964).
7. «Opera Aperta» (1962).
8. «El Arte Ensimismado» (1963).
9. Ver «Arquitectura 63», número monográfico publicado por el quinto curso de la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1963.
10. Un documento impresionante es *L'Architecture Vivante*, publicado en París en 1926, sobre trabajos desde 1916.
11. «La Speranza Progettuale» (1970).
12. «Pattern Language» (1973).
13. «A Cidade Como Arquitectura» (1972).
14. «Segno» (1973).
15. «Las Utopías de la Sensualidad y los Métodos del Sentido» (1973).
16. Desarrolló esta idea en un libro en proceso de publicación.
17. Ver «L'Experience Emotionnelle de l'Espace» (Kaufmann 1967).
18. «The Influence of Cultural Context in Non-Verbal Communication in Man» (1972), E. Leach.
19. «Theories of Development», J. Langer (1969).
20. «Dwelling, Thinkings and Building» (Traducción inglesa 1971).
21. «Les Objets dans la Folie», Faure, H. (1971).

blanco no estaba exenta de cierta salud mental. Una lectura de lo dicho hasta aquí podría parecer apolítica al que lea apolíticamente, pero no puede ser así al que trate de entender el proceso de diseño como un hecho necesariamente social. Un solo cuerpo y un solo lugar —el caso de los niños salvajes, por ejemplo— no puede generar ni un hablar ni un habitar humanos, y esto es lo que ha ocurrido con estos casos extremos, los cuales permanecen eternamente en la oscura región previa a la locura y a la inteligencia racional. O sea que más de un lugar (o la construcción de un lugar nuevo en otro natural o artificial previo) exige más de un cuerpo, cosa ya anunciada por la fenomenología.²² El diseñador suple con su imaginación la necesidad de ser, él mismo, más de un solo cuerpo, como si se «doblara» a sí mismo.

En conclusión (comprobada por la psicología y la antropología): los cambios en la estructura doble del hablar y del habitar lo son a la vez «entre lugares» y «entre cuerpos», y entre las relaciones físicas y las relaciones sociales. Sin embargo, sabemos muy poco sobre cómo «funciona» esta doble estructura de cambio.

Praxis, Arquitectura y Revolución

El dilema arquitectura o política queda en pie, pero algo mitigado. No hay cambio revolucionario hasta que hay cambio, a la vez, entre cuerpos y entre lugares, o entre el hablar y el habitar. Los cambios sólo en el hablar o en el habitar, o entre lugares, o entre cuerpos, son, o pueden ser, promesas, instrumentos o tácticas hacia un cambio, pero no garantizan, de por sí, un cambio revolucionario.

La arquitectura, como las ciencias y las artes, marca el límite de nuestro crecimiento cultural; pero si intentamos alejarnos demasiado de este límite nos arriesgamos a convertir la arquitectura, quizás para siempre, en un museo vacío, o en un castillo eternamente habitado por unos pocos cuerpos (élites), en actitud constante de defensa y desprecio hacia el populacho inculto y alienado del exterior. En la praxis de la arquitectura, las ciencias del espacio son artes del tiempo, y las ciencias del tiempo son artes del espacio. La arquitectura como lugar, tiempo en espacio, es siempre un desafío a cualquier cultura a «desafiarse» a sí misma, por un camino en el cual es cada día más difícil separar lo que pertenece al individuo y lo que pertenece a la historia colectiva. Es como si la humanidad se resistiera tozudamente a la locura. La arquitectura es así un factor mudo, pero no insignificante, que espera la ocasión de ser «sentido», al igual que la espera el pensamiento enmudecido, el escrito censurado o la huelga olvidada.

J. M.



Miró 80

José Corredor-Matheos

Hay muchas maneras de hacer una selección de arte actual. Los museos de esta especialidad —prácticamente inexistentes en nuestro país— suelen estar formados a lo largo de muchos años, y reflejan por lo tanto un tiempo más dilatado. Hay ocasiones en que, como resultado de una cierta convocatoria, coinciden en un instante dado artistas diversos, representantes caracterizados, si la selección está bien hecha, del panorama artístico. Pocas veces, sin embargo, se consigue que el motivo de la convocatoria tenga suficientes atractivos y que la selección sea lo suficientemente objetiva y amplia como para que esto sea posible.

Esta gran exposición organizada por la Delegación de Palma del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares es como un fogonazo. Por unos días, y con la instantaneidad que el caso requiere, podemos ver cuál es el arte de hoy en España, cómo es ahora este arte. Los artistas tenían razones para esforzarse en estar en la medida de sus posibilidades. Se trataba, en este caso, de homenajear a Joan Miró, la figura más prominente hoy del

arte en el mundo, con ocasión de cumplir los 80 años. Pocos artistas como él han sabido mantenerse jóvenes, es decir, vivos, y de ello había sido buena muestra la reciente exposición celebrada en la Galería Pélaires, de la propia Palma. Miró, no sólo es el gran maestro que merece éste y otros homenajes, sino el artista que sigue trabajando con la misma ilusión de sus comienzos y que puede hablar con los jóvenes en su mismo lenguaje.

Pero no se trataba ahora de una exposición Miró. No eran sus obras las que debían componer esta gran manifestación artística que inauguraría el magnífico palacio Ca La Torre como sede del Colegio de Arquitectos. Miró estaría presente, desde luego, con dos óleos, tres esculturas, un tapiz y una carpeta de obra gráfica; pero la exposición constaría de una representación de todo el arte realmente vivo realizado entre nosotros, dentro del cual, esa aportación de Miró sería como la de un pintor más, un artista en la madurez que, con los otros, podrían darnos una imagen múltiple y en verdad completa de nuestro arte. Miró estaría, sobre todo, como la razón y el objeto de esta convocatoria, que viene a ser como un símbolo, a su vez, de la importancia clave que tiene Miró en el arte contemporáneo.

La exposición ha sido preparada con esmero, con entusiasmo, y es una feliz coincidencia que la celebración de Miró haya podido coincidir con la inauguración de este viejo edificio para los nuevos usos. La selección de los artistas, amplia como hemos dicho, cubre desde Llorens Artigas, Tapies, Chillida, Saura, Millares, Guinovart, a jóvenes que, desde una trinchera no del todo abierta, tratan, artísticamente, de destruir el arte. Figuran naturalmente todos aquellos pintores y escultores extranjeros importantes que residen en España, y algún otro, como Calder, con presencia ahora permanente en Palma —gracias a su generosa donación de la gran escultura móvil *Nancy*— y cuya identificación con Miró y con nuestro país viene ya de antiguo, como lo probó con su participación en el Pabellón de la república Española de la Exposición de París de 1937.

Otra gran figura hay que destacar: Rafael Alberti, que, aparte participar a través de su faceta de grabador, ha presentado el catálogo, con un fragmento de un largo poema dedicado a Miró, escrito este mismo año y aún inédito. También en el pórtico del catálogo hay unas palabras del arquitecto Josep Lluís Sert, gran amigo de Miró, que nos hablan de la «verdad y la protesta» de la obra mironiana, que «prescinde de toda convención y pone en evidencia el proceso de transformación que estamos viviendo».

La doble inauguración ha sido un éxito, en distintos aspectos. El clima adecuado se lograba con la animación que espontáneamente se creó por los asistentes venidos desde muy diversos lugares, y también con un «fondo» musical que se situaba en un plano muy próximo al de las conversaciones y los mil ruidos de un momento semejante. La partitura para instrumentos de cuerda y viento de Mestres Cuadreny, titulada «Aronada», sirvió de base a una actuación creativa ella misma, adecuada al lugar y al acto, así como a su significación.

Una inauguración de actividades y de local, pues, brillante y prometedora, que podemos estar seguros tendrá continuación, a la altura de este primer acontecimiento: el festejo de los 80 años de un gran artista, Joan Miró, creador de un mundo fascinante, contrapunto de este otro, cada día más deteriorado y precario. Joan Miró, el artista que ha rescatado para todos ese «Paraíso perdido que perdió la tierra» de que nos habla en su poema Rafael Alberti.

J. C.-M.

22. «Le Corps et Le Monde», Le Tollenare (1967).